



David Watkin en 2012; de fondo, el Templo de Antonino y Faustina según Maarten van Heemskerck

David Watkin

“El lenguaje clásico
es atemporal”

Por
Alejandro García Hermida
David Rivera

David Watkin (1941) ha sido sin duda el más importante de todos los estudiosos de la tradición clásica en arquitectura. Sus publicaciones se extienden en un vasto arco que abarca desde la original y deslumbrante revisión de la arquitectura clásica de la Antigüedad (*The Roman Forum*, 2009) hasta el análisis de la obra a menudo menospreciada de los arquitectos clásicos contemporáneos (área en la que podemos destacar su libro *Radical Classicism. The Architecture of Quinlan Terry*, de 2006); entre uno y otro extremo encontramos grandes obras generales convertidas en manuales de referencia (*A History of Western Architecture*; *English Architecture: A Concise History*; *The Rise of Architectural History*) y numerosas monografías imprescindibles sobre arquitectos clásicos fundamentales de los siglos XVIII y XIX (de Thomas Hope a Cockerell pasando por los neoclásicos alemanes), incluyéndose en esta última sección el libro que quizá sea su obra maestra y que sin duda es la obra más importante jamás publicada sobre Soane: *Sir John Soane. Enlightenment Thought and the Royal Academy Lectures* (1996), un riguroso trabajo de investigación que aúna una erudición insólita con una prosa brillante que se desliza suavemente por la mente del lector.

Además, Watkin se ha distinguido como uno de los más certeros y sobrios polemistas y críticos arquitectónicos, como lo demuestra su celeberrimo ensayo *Morality and Architecture* (1977), una de las pocas obras imprescindibles en el debate arquitectónico del siglo XX, así como el gran número de actos y campañas desarrolladas por él en defensa de la supervivencia de la tradición arquitectónica clásica y en solidaridad con los arriesgados arquitectos que hoy en día la representan. Esta faceta pública ha llevado a Watkin a las fronteras de la política y lo ha situado en el centro de un convulso debate público que aún se halla en pleno desarrollo, rodeando cada una de las obras de *arquitectos estrella* que se levantan en Inglaterra.

Una vez que se traba contacto directo con él, es difícil imaginar a Watkin en el calor abrasador de esta batalla. Discreto, elegante, reservado y contenido, apenas esboza una leve sonrisa ocasional cuando conversa acerca de estas cuestiones, en un tono de voz muy suave y sopesando cada una de sus palabras a medida que las pronuncia.

Watkin, que en la actualidad mantiene su ocupación docente como Emeritus Professor of the History of Architecture at the University of Cambridge, recibió a los redactores de *Teatro Marittimo* en el Peterhouse College de Cambridge, un ambiente de trabajo e investigación que los entrevistadores no pudimos sino admirar con una envidia del todo sana.

Una vez terminada la entrevista, que tuvo lugar en el jardín ante el fondo de las sucesivas y armónicas ampliaciones históricas sufridas por el edificio principal del College, Watkin nos guió por las dependencias del Peterhouse aclarándonos los pormenores de su arquitectura desde el Gótico al Historicismo, explicándonos los criterios de conservación y restauración que dan cuenta del excelente estado de los edificios y señalándonos y comentándonos los elementos decorativos (vidrieras, azulejos y mobiliario) añadidos en el siglo XIX por grandes artistas de la época, tales como William Morris o Edward Burne-Jones.

Percibiendo que los redactores de *Teatro Marittimo* habían quizá olvidado su corbata, Watkin se permitió aflojar la suya a lo largo de la duración de la entrevista...

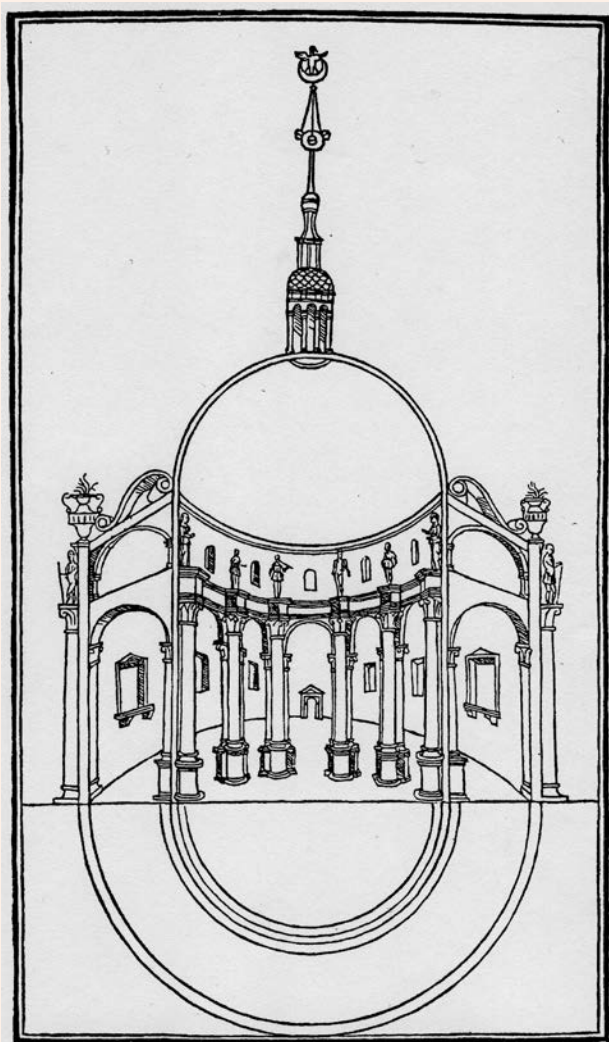
Sueños arquitectónicos

T.M. - El tema principal del tercer número de *Teatro Marittimo* es la relación entre la arquitectura y los sueños. Queríamos preguntarle su opinión

sobre ciertas arquitecturas soñadas como las *Prisiones* de Piranesi, las visiones de Thomas de Quincey, los fascinantes escenarios imaginados por William Blake y los sueños arquitectónicos del tipo de *El Sueño del Arquitecto* de Thomas Cole y *El Sueño del Profesor* de Charles Robert Cockerell. ¿Qué nos enseñan los sueños sobre la arquitectura?

D.W. - Uno de los grandes libros sobre los sueños es *Hypnerotomachia Poliphili*, de 1467, atribuido a Francesco Colonna, que fue enormemente influyente. Me parece que es esperar demasiado de la mayoría de arquitectos el pretender que produzcan sueños de esa clase. La

mayoría crearían en realidad pesadillas. Pero ocasionalmente aparecen grandes genios aislados como ése y hacen pensar de nuevo a todo el mundo sobre cosas que significan tanto para la gente como el amor, el romance, el drama, la poesía o los vestigios de arquitecturas históricas. Todo eso está en la obra de Colonna y por ello ha ejercido tan gran influencia. John Soane la estudió cuidadosamente. Pero yo no diría que es una manera generalizable de producir arquitectura y aún menos animaría a los estudiantes a producir esa clase de locas visiones. Por otra parte, un pintor visionario como Joseph Gandy no era un loco en absoluto, sino que producía visiones increíblemente estimulantes al mismo tiempo que realizaba para Soane fieles representaciones de sus obras donde dejaba a un lado la pintoresca belleza de sus visiones del pasado. Pero creaciones tales son raras en la historia de la arquitectura y también lo eran a finales



Un ejemplo de la arquitectura onírica de la *Hypnerotomachia Poliphili*

del siglo XVIII. Claude-Nicolas Ledoux, por ejemplo, en su gran libro de 1804 *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation* tiene una visión de un nuevo orden, pero ésta resulta disparatada y ofensiva cuando se reflexiona sobre su escala megalómana. Creo que tenemos de sobra con la infinita variedad del lenguaje clásico de la arquitectura para servir de inspiración a los jóvenes y para que puedan jugar y soñar con ella.

T.M. - Estamos muy interesados en los efectos psicológicos de los edificios sobre la mente y el comportamiento de la gente, un aspecto que, como hemos visto en sus libros, fue especialmente importante para arquitectos y teóricos del siglo XVIII como Edmund Burke, Joseph Gandy, John Soane, los pintoresquistas, Piranesi, etc.; y sorprendentemente este es un tema ampliamente ignorado por la arquitectura moderna, siendo bien conocidos los efectos desastrosos que esto ha provocado, como por ejemplo ocurre en el caso de las grandes promociones de vivienda pública. ¿Cuál crees que ha sido el origen de esa falta de preocupación?

D.W. - Bueno, decís que ha ignorado los sueños, pero más bien ha ignorado todo el pasado, la Historia entera, incluyendo sus mejores ejemplos de arquitectura y urbanismo. La Historia fue rechazada por la arquitectura moderna¹ en torno a 1910 y parece extraordinario que hoy en día se siga actuando así, como si aún fuera 1910. Esta actitud podía resultar apasionante entonces, pero ahora que ya no lo es para nadie la arquitectura parece haberse quedado anclada en este sinsentido. Sigue atrapada en esa tremenda fosa, pensando que no hay absolutamente nada que aprender del pasado. En aquellos tiempos en torno a la Primera Guerra Mundial esos arquitectos se sintieron tan fascinados por lo fresco, lo nuevo y lo moderno que llegaron a ignorar e incluso odiar la arquitectura del pasado. Me resulta completamente incomprensible que esto siga ocurriendo.

T.M. - ¿Por qué crees que los sueños arquitectónicos en la arquitectura moderna están más ligados a creaciones intelectuales socialmente experimentales y utópicas, sobrepasando con frecuencia los límites de la arquitectura en sí misma, mientras que los del pasado tenían más que ver con la propia arquitectura de los edificios y las ciudades?

¹ Como es natural, Watkin emplea siempre el término *Modernism* para referirse a la arquitectura moderna de los siglos XX y XXI; se trata de una expresión más correcta que la española, puesto que califica un estilo concreto, pero por desgracia no puede ser traducida literalmente, puesto que en nuestro idioma la palabra “Modernismo” se refiere a otro estilo anterior y totalmente diferente.

D.W. - La respuesta es básicamente la misma. No entiendo por qué. Conocemos qué es lo que la mayoría de la gente común espera de la arquitectura. Robert Adam, por ejemplo, ha realizado amplias encuestas enseñando a la gente imágenes de distintas casas modernas y tradicionales y estas últimas fueron siempre las elegidas por más del ochenta por ciento de los encuestados. Quieren algo con lo que se sientan relacionados, que consideren parte de su pasado, que les sirva como referencia. Y los arquitectos modernos ignoran esto completamente. Su vanidad es colosal. Cuando plantean sus propuestas en concursos, como por ejemplo para una nueva biblioteca o un nuevo museo, nunca recurren a tomar como referencia los grandes modelos del pasado, a inspirarse en éxitos anteriores. Recuerdo un concurso en particular, para la Queen's Gallery del Palacio de Buckingham, que fue ganado por John Simpson, en el que los otros arquitectos simplemente mostraron sus propias obras. Es algo tan engreído, tan vanidoso. Un buen arquitecto, para abordar una obra tan complicada como el realizar un importante añadido a un edificio histórico como ése, comienza por estudiar los distintos modos en que otros arquitectos se han enfrentado antes a ese problema. Lo mismo ocurre con los sueños. En ellos, no tienen en cuenta las bellezas del pasado, porque pretenden diseñar todo como si nadie lo hubiera hecho antes que ellos. En sus proyectos su referencia es siempre su propia arquitectura.

T.M. - Como Frank Gehry, que parece hacer siempre el mismo edificio.

D.W. - Exactamente. Y ellos pretenden hacer creer que es funcional, pero al final hacen lo mismo para una galería de arte, un museo judío o un teatro, los mismos diseños extravagantes.

T.M. - ¿Crees por tanto que hemos olvidado la importancia del proceso de imitación?

D.W. - Sí, la imitación es esencial en todo lo que hacemos. Todo lo que vemos nos recuerda a alguna otra cosa. Y esto está también relacionado con lo que a menudo nos gusta o nos disgusta. Por ejemplo, cuando una persona quiere encargar su casa a un arquitecto y reflexiona sobre en qué casa le gustaría vivir, no piensa en algo que nunca haya visto antes, sino en aquellas casas que le han gustado entre las que ha conocido. Entonces puede dirigirse al arquitecto y pedirle algo semejante. Y el arquitecto puede hacerlo lo mejor posible para satisfacer las necesidades del cliente, aportando su propio carácter pero buscando lograr lo que el cliente quiere, que no es sino el eco de algo que ha visto y admirado con anterioridad.

El Foro Romano

T.M. - Tenemos toda una sección de la entrevista dedicada a tu libro *The Roman Forum*, que nos ha sido de gran utilidad para comprender aspectos esenciales del Foro al visitarlo. Una de las ideas más interesantes que hemos encontrado en él es la consideración de este lugar no sólo como una entidad física, sino como una superposición de significados y percepciones inmateriales. ¿Hasta qué punto consideras más significativa la historia cultural del Foro, incluyendo, por ejemplo, las vistas de Piranesi, los sucesos acaecidos en él o las formas en que ha sido descrito y valorado en distintas épocas, que la realidad del sitio arqueológico que el turista puede visitar hoy en día?

D.W. - Hoy la visita al lugar se ha convertido en una experiencia bastante insatisfactoria a causa de la forma en que los arqueólogos han intervenido en él. Cuando me ofrecieron escribir un libro sobre este tema no tenía ni la menor idea de qué era lo que iba a decir en él sobre una materia tan fascinante. Fue a consecuencia de mis visitas al Foro, mientras lo preparaba, cuando empecé a reflexionar sobre este aspecto. Llegué entonces a la conclusión de que la forma en que los arqueólogos se habían enfrentado al problema era casi tan equivocada como la forma de trabajar de los arquitectos modernos, por el modo en que habían destruido su belleza. Habían creado algo despojado de todo romanticismo y visualmente desagradable. Al entrar uno ve ese gran cartel donde dice “Sitio Arqueológico” con letras enormes, pero ¿por qué tiene éste que ser un sitio arqueológico en mayor o menor medida que cualquier otro lugar de Roma? No es nada atractivo el haberlo convertido en algo cuya vida se ha interrumpido por tanto tiempo. Han destruido su poder evocador y buena parte de su memoria, sustituyéndolos por una exhibición de sus propias técnicas y procedimientos como si éstos fuesen de mayor interés. Cuando organicé unos cursos sobre la historia de la arquitectura clásica pensé que sería una buena idea el invitar a un arqueólogo especialista en la materia para que hablara sobre ese tema, pero fue imposible. De lo único que tratan es de cosas como, por ejemplo, cómo en esta excavación en particular encontré estas tejas y, exactamente igual que los arquitectos modernos, ya sólo toman como referencia sus propias obras. Su afición por la tecnología y los métodos que utilizan hace que sea eso lo que quieran mostrarte en el Foro Romano. Pero, al actuar así, han eliminado capas esenciales de la historia del Foro, como la continuidad en la utilización de muchos de los templos que ahora son iglesias o la imagen romántica que había ido adquiriendo hasta el siglo XVIII, cuando era tan bello como para ins-



El Foro según G. van Wittel



El Foro según G. B. Piranesi



El Foro según G. B. Piranesi



El Foro según G. P. Panini

pirar a todos esos pintores, arquitectos e historiadores, como, por ejemplo Claude Lorrain, Piranesi o Goethe. Ahora no inspiraría a nadie en absoluto. Es terrible lo que han hecho.

T.M. - En tu libro sugieres algunas pequeñas intervenciones que podrían contribuir a resolver este problema. En concreto mencionas la posibilidad de recuperar las alineaciones de olmos que en 1656 plantara el Papa Alejandro VII, destruidas en los años 80 del siglo XIX a causa de las excavaciones, o el primitivo acceso desde el Foro a San Lorenzo in Miranda, iglesia para cuya construcción se reutilizó en 1601 el Templo de Antonino y Faustina. ¿Sugerirías también recuperaciones completas de estructuras o edificios perdidos?

D.W. - Hasta ahora lo que se ha hecho es convertir en ruinas lo que en muchos casos eran edificios en uso. No me importaría que se hicieran restauraciones completas de edificios, o algo como lo que hicieron con el Templo de Vesta en 1933: construir una ruina incompleta. Sería algo extraordinario. Pero creo que lo prioritario sería tapar los innumerables agujeros que hoy pueblan el Foro. Hoy en día, si quieres mostrar lo que hay en esos agujeros puedes utilizar la realidad virtual para recrear los elementos enterrados y realizar interminables restauraciones ideales de ellos. Es necesario cubrir todos esos cimientos. Sólo algunos expertos quieren ver cimientos. Sabemos que están allí y podemos documentarlos y fotografiarlos todo lo que queramos, así que cubrámoslos y con-

virtamos ese lugar en un sitio agradable y bello para estar en él, con árboles, fuentes, las iglesias abiertas y accesibles y tal vez algunas restauraciones de edificios.

T.M. - Es decir, convertir el lugar en algo más cívico y menos científico.

D.W. - Exactamente.

T.M. - La pregunta se debe a que en los foros internacionales existe una polémica constante con el tema de la reconstrucción, que se ha convertido en un tabú generalizado, mientras que, tal como defienden especialistas en restauración como Paolo Marconi, en numerosos casos es una buena alternativa. Si se trata de buena arquitectura, por qué rechazar una reconstrucción total o parcial allí donde se considere útil...

D.W. - Además, para empezar, los edificios históricos están con frecuencia conformados principalmente por reconstrucciones. Cualquier catedral en Inglaterra o España puede constituir un buen ejemplo de ello. Su conservación requiere un mantenimiento constante y la sustitución de aquellos elementos que van perdiéndose. En los libros de obras de las catedrales puede comprobarse cómo había un complejo sistema de mantenimiento de estos edificios que cada cierto número de años suponía importantes reparaciones en determinados elementos. Por poner un ejemplo de aquí, todos los remates superiores y pináculos de la Capilla del King's College, azotados por el viento procedente del este, han sido reemplazados varias veces y no son medievales en absoluto. Son fieles restauraciones que implican conocer bien cómo estaban hechos. Es lo que la gente hace de manera natural cuando el objetivo es restaurar un edificio histórico: restaurar lo que encuentras. Lo mismo ocurre aquí, en el Peterhouse College, que ha sido frecuentemente restaurado. Cualquier edificio medieval está lleno de reconstrucciones de los siglos XVI, XVII, XVIII, XIX y XX. Y el número de piedras que sean realmente medievales que puedes ver en ellos con frecuencia no es tan grande como se cree. Es el diseño lo que permanece, no su materialidad. Se da demasiada importancia a la antigüedad de la materia y esto hace que se ponga en riesgo la conservación de las ideas. También los arqueólogos se obsesionan con ello con frecuencia, como si cualquier cosa fuese mejor sólo por ser más antigua. Y no encuentro nada de malo en venerar los vestigios del pasado, pero no sólo por ser viejos, sino también por ser buenos. Lo que es bueno, puede serlo sea del año 11 o del 2011.



Capilla del King's College, Cambridge

T.M. - ¿Y no crees que en ocasiones es importante también preservar el valor de antigüedad, es decir, el efecto del paso del tiempo, en algunos edificios?

D.W. - Sí. Pero es difícil conservar ruinas. Es muy caro preservar edificios en estado de ruina. Es mucho más sencillo mantenerlos si están protegidos por un tejado. Creo que hay bastantes edificios conservados así y no creo que debamos preocuparnos porque pudiéramos perder su aspecto antiguo. Todo envejece inevitablemente, pero nunca vamos a reemplazarlo todo.

T.M. - Estamos de acuerdo contigo en que, con respecto a la época del *Grand Tour*, el Foro ha perdido en la actualidad buena parte de su encanto y de sus cualidades estéticas o arquitectónicas, en gran medida como consecuencia de la intensidad de las intervenciones arqueológicas. Pero por otra parte conocemos mucho mejor la configuración original del Foro precisamente gracias a esas actuaciones. ¿Crees que esa contradicción podría ser resuelta?



El Foro en la actualidad (fotografía de David Rivera)

D.W. - Bueno, como dije creo que puede resolverse recuperando algunas de las cosas que se han ido demoliendo. Era un espacio lleno de actividad en el que había tiendas y casas. Y también en lo fue en la Antigüedad. Sería muy bonito quizás recuperar algunas casas, lo que fuera necesario para volver a insuflarle vida, para que volviera a ser algo tan vivo como el resto de Roma y se reintegrara en la ciudad. Sin embargo sigue habiendo quien plantea cosas tan terribles como extender esa clase intervenciones al resto de la ciudad. En algunos de los libros que cito en *The Roman Forum* se puede ver cómo aún hay autores sugiriendo cosas como que, si derribáramos tal iglesia barroca, podríamos encontrar los cimientos de tal templo. Si dejáramos actuar libremente a esa gente, acabarían con toda Roma. ¿Dónde pararían? ¿De qué servirían todos esos cimientos?

T.M. - Nos gusta mucho la idea de cómo, por ejemplo, esas iglesias barrocas construidas aprovechando la estructura de edificios anteriores reproducen en gran medida el valor arquitectónico de esos lugares, mucho mejor que si conserváramos únicamente una ruina despojada de toda intervención posterior.

D.W. - Sí, además, algunas de esas iglesias suponen una bonita continuación del uso religioso de los templos en los que están construidas.

T.M. - En tu libro reconoces singularmente la calidad de los trabajos dirigidos por Giacomo Boni en el Foro tanto por su enfoque estratigráfico como por la forma en que documentó sus excavaciones, los estratos que fue eliminando. ¿Crees que con intervenciones como las suyas las pérdidas habrían sido menores?

D.W. - Sí, pero siempre que, una vez se estudie apropiadamente lo excavado, luego lo cubras y no suponga un daño estético al conjunto. Si hay un lugar de enterramiento de la Edad del Bronce donde no puede apreciarse nada interesante, basta con saber lo que allí había y no es necesario mantenerlo a la vista.

T.M. - ¿Plantearías, por ejemplo, la recuperación de los edificios del Palatino de los que existiera una documentación histórica suficiente?

D.W. - Sería bastante divertido. ¿Por qué no?

T.M. - ¿Y qué opinas, por ejemplo, de la reconstrucción del Arco de Tito por Raffaele Stern y Giuseppe Valadier?

D.W. - El problema de esa obra es que resulta un temprano ejemplo de la idea de que cuando se restaura un edificio hay que preocuparse de forma prioritaria por dejar claro qué es lo que se añade y qué es lo que ya existía, como si lo contrario fuese inmoral. Parece increíble que esa idea tan equivocada apareciera ya en 1819 en el Arco de Tito, cuando rechazaron restaurar las columnas tal y como habían sido, completándolas sin acanaladuras. Era perfectamente posible restaurarlo tal como era, pero optaron por exhibir su arte o su moral en la restauración.

El Foro en la actualidad (fotografía de David Rivera)



T.M. - Esto está relacionado con algo que afirmas en *Moral y arquitectura*: que cada individuo en una misma época tiene diferente mentalidad y diferente manera de trabajar, por lo que su trabajo sobre un edificio concreto no tiene por qué ser especialmente similar al de otro individuo de su misma época, mientras que en ocasiones podría incluso resultar más semejante al ejecutado por otra persona en un tiempo distinto. Es decir, que basar tus decisiones como restaurador en un supuesto *Zeitgeist* puede resultar completamente impreciso, especialmente en arquitectura, donde lo normal es que sobre un edificio hayan trabajado muchas manos diversas.

D.W. - En cualquier caso, si tú construyes algo hoy con lenguaje clásico, en el futuro será visto como algo propio de nuestro tiempo. Cualquier casa de campo georgiana o palladiana realizada en la actualidad por Quinlan Terry será siempre un edificio propio del tiempo en que fue realizada y siempre parecerá serlo. Nadie va a creer que sea de una época distinta. Es lo paradójico de la relación de amor-odio que tenemos con el *Zeitgeist*. Odiamos que se nos imponga, que tengamos que amoldarnos a él, y sin embargo una parte de él siempre está ahí. Aunque utilicemos en un edificio una gramática y un lenguaje propios de arquitecturas clásicas o tradicionales, sabremos por múltiples detalles si fue hecho en 2010 o en 1810. Resulta escalofriante en realidad.

T.M. - De hecho, en el análisis arqueológico de edificios históricos es sorprendente el modo en que cuando estudiamos algo, como por ejemplo un monasterio o un castillo, siempre somos capaces de identificar e incluso datar las diversas restauraciones que haya tenido, por muy miméticas que hayan pretendido ser. Generalmente sabemos si son de 1940 o 1980. Pese a que en ocasiones sean extraordinariamente miméticas, siempre hay algo en la forma de trabajar que cambia. Y podemos también distinguir entre las intervenciones de dos arquitectos distintos, aunque estén muy próximas en el tiempo.

D.W. - Como ocurre en el edificio que tenéis frente a vosotros, que es un completo palimpsesto compuesto por capas y capas de intervenciones distintas y reconocibles.

D.W. - Una última pregunta sobre este tema: ¿qué opinas de las recreaciones cinematográficas que se han hecho del Foro?

D.W. - Me encantan. Es maravilloso que se hagan esa clase de representa-

ciones. No conozco muchas, pero me encanta la idea. Es una buena forma de hacer desaparecer las destrucciones que las excavaciones arqueológicas han provocado en el sitio.

T.M. - En tu libro te refieres en concreto a los escenarios de *Escipión el Africano* (1937) y de la serie de la BBC *Roma*.

D.W. - Sí. Son muy divertidos.

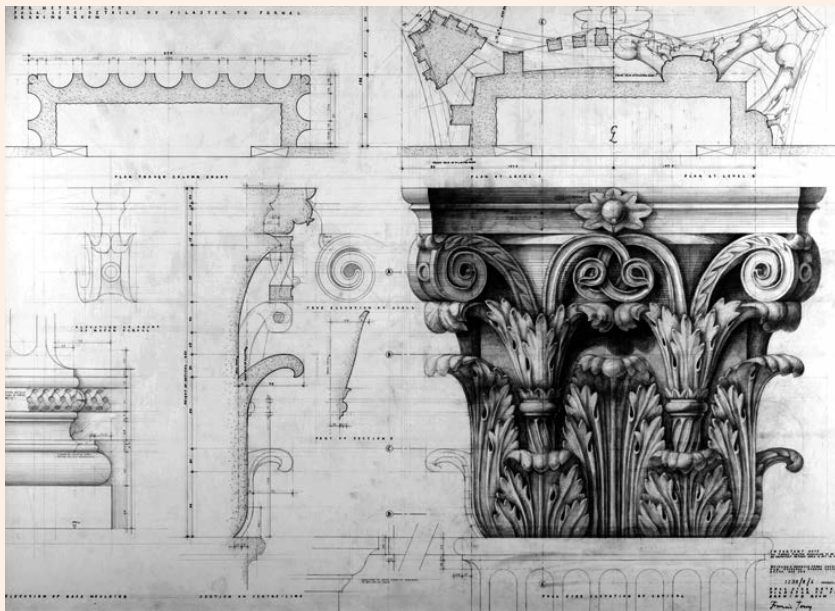
Clasicismo y Modernidad

T.M. - Usted ha dedicado una parte importante de su actividad investigadora al estudio y defensa de la tradición clásica occidental. ¿Podría sintetizar brevemente los valores que considera inherentes a la arquitectura clásica y, por otra parte, aquellos otros representados por la arquitectura moderna?

D.W. - Creo que el lenguaje clásico resulta atemporal. Esto se debe en parte a que está relacionado con la escala humana a través de los órdenes, a que sus proporciones se identifican con las del cuerpo humano y a que el ornamento clásico reproduce formas vegetales naturales. Miguel Ángel, en un fragmento de una carta no datada, refiriéndose a la simetría del cuerpo, la posición central de la nariz en la cara, equilibrada por ojos concordantes, y el mutuo equilibrio entre las dos manos, añadía que “con seguridad los elementos arquitectónicos proceden de los miembros del cuerpo humano. Quienquiera que no haya sido o sea un gran maestro de la figura y asimismo de la anatomía, no puede comprender nada de la arquitectura”, una afirmación bastante rotunda. Y Geoffrey Scott en un maravilloso libro de 1914 en defensa del lenguaje clásico en la arquitectura, *The Architecture of Humanism*, para cuya reedición de 1984 escribí una introducción, escribió que “la totalidad de la arquitectura está, de hecho, inconscientemente cargada por nosotros de movimiento y caracteres humanos: transcribimos la arquitectura con nuestros propios términos”. Es emocionante cómo puede jugarse con estas proporciones tanto en edificios grandes como en pequeños sin que pierdan esa virtud. Esto también ocurre en otras tradiciones arquitectónicas. Los egipcios, por ejemplo, tenían su propio equivalente a la columna dórica y también sabemos y sentimos que sus proporciones estaban relacionadas con las del cuerpo humano, tanto en mitos y leyendas como en la realidad, y sus formas y ornamentos están igualmente arraigadas en formas naturales, tienen su origen en plantas. Otro de los atractivos atemporales de la arquitectura

clásica es el de la simetría y el equilibrio, normalmente desestimado en la arquitectura moderna, pero que se da tanto en la arquitectura clásica como en el ser humano. Por contra, no podemos sentirnos identificados con la arquitectura moderna. Sus formas no proceden del cuerpo humano. No hay nada familiar en ellas. Te chocan y sorprenden. Los edificios de arquitectos como Frank Gehry o Zaha Hadid buscan precisamente eso, impactar a la gente que los contemple, de un modo semejante a lo que ocurre cuando la gente reduce su velocidad en las autopistas para observar un accidente. Hay algo profundamente perturbador y al mismo tiempo fascinante en un terrible accidente y el efecto de las extrañas formas de esas arquitecturas está estrechamente relacionado con esa clase de espantosas experiencias. Los arquitectos modernos carecen de referencias válidas para expresar cosas como alegría, poesía o domesticidad en sus edificios. Y tampoco son capaces de transmitir valores sagrados. Las humanas formas clásicas, sin embargo, están siempre llenas de variedad, de encanto, de amabilidad. Son arquitecturas con las que nos sentimos relacionados en términos de tamaño, escala y ornamento. Otros aspectos fundamentales son su permanencia y durabilidad, así como la manera en que se adapta a ser ornamentada con distintas técnicas y materiales, como madera o estuco. Y también su continuidad histórica y su valor como referencia sobre quiénes somos y qué lugar ocupamos en esa historia. La arquitectura moderna, sin embargo, representa una tremenda y deliberada ruptura con todo lo precedente. Y es muy difícil criticar un edificio moderno desde un punto de vista racional, pues no hay casi nada que podamos tomar como referencia para ello. Es complicado afirmar, por ejemplo, que un edificio sería mejor si fuese más alto o más estrecho. Sólo podemos hablar de si es más o menos impactante.

Diseño de Quinlan Terry para un capitel de la Hanover Lodge, Londres



D.W. - Habla de miedo y sorpresa. ¿Cree que esto está de algún modo relacionado con la experiencia de lo Sublime de la que hablaba Edmund Burke?

D.W. - Lo Sublime es algo que puede usarse de forma muy controlada en entornos humanos. Es decir, se pueden introducir en ellos elementos capaces de sugerir miedo o sorpresa. Pero sólo del modo en que Burke lo concebía, dentro de un marco tradicional con el que podamos seguir sintiéndonos relacionados y que valore lo humano por encima de todo.

T.M. - Por otra parte, encontramos de forma continua en el Gótico, en el Renacimiento o en el Barroco muchas ideas modernas. Por ejemplo, esta mañana estuvimos debatiendo sobre la Capilla del King's College y de algún modo encontrábamos este edificio muy moderno y racional: el muro de vidrio continuo, el orden regular de su fachada, etc.

D.W. - Sí. Es tecnológicamente impresionante: muros de vidrio soportando bóvedas de piedra, de manera que cuando estás en el interior no eres consciente de qué es lo que está soportando la estructura que lo cubre, que son los monumentales contrafuertes del exterior. Y, al mismo tiempo, cuando estás en el exterior no eres completamente consciente de la enormidad de esos contrafuertes, en gran medida gracias a que están rellenos de capillas laterales en su planta baja. Es increíblemente hábil. Y, por supuesto, la cubierta real no es la que ves en el interior, sino que la bóveda es un elemento decorativo dispuesto bajo la verdadera cubierta, que está enteramente realizada con madera y plomo, como ha sido siempre.

T.M. - Y en el espacio entre ambos se abren unos hermosos huecos de ventilación.

D.W. - Sí. Puedes caminar por allí y puedes mirar a través de ellos. Es impresionante.

T.M. - A veces nos sorprende que exista esa obsesión entre muchos arquitectos modernos por manifestar que lo son, cuando muchas de las cosas que defienden como modernas son también históricas.

D.W. - Se produce un efecto similar en la fantástica biblioteca de Christopher Wren en el Trinity College, que forma uno de los laterales del segundo patio, el Neville's Court. Los muros laterales tienen un noventa



por ciento de superficie acristalada. Por la mañana temprano, cuando el sol está bajo, se produce un efecto maravilloso. Cuando estás sentado en el Nevile's Court todo el edificio parece resplandecer y sientes como si emanara su propia luz. Y cuando ves el alzado exterior lo que tienes ante tienes ante ti podría decirse que es una mentira, pues la parte superior de los arcos, que aparentan soportar el primer piso, resulta que es maciza. El forjado está situado en realidad a la altura de la línea de imposta, por eso los arcos están timpanizados. Así que podemos considerarlo una mentira, pero es una mentira destinada a hacer posible esa impresionante sala acristalada en su interior. Y es un logro extraordinario del lenguaje clásico que, más allá del uso de pilares de piedra, vidrio y marcos de ventana, humaniza ese espacio. La arquitectura moderna habría hecho uso del vidrio y nada más y sería frío y desagradable.

T.M. - ¿Crees, por tanto, que uno de los principales valores del lenguaje clásico es el de lograr transmitirnos una serie de sensaciones por asociación de ideas a través de un conjunto de símbolos reconocibles?

D.W. - Bueno, no sé si, por ejemplo, la Biblioteca de Wren es simbólica. Más bien es funcional. Pero el lenguaje es lo que la humaniza. No te sientes amenazado por una arquitectura como esa, aunque sea un gran edificio monumental. Es humano en todos los sentidos. Incluso las librerías están decoradas con bustos clásicos de personajes inspiradores. Se trata de algo muy difícil de lograr con un lenguaje moderno; sus dogmas impedirían enriquecer adecuadamente ese espacio con elementos conmemorativos,



Biblioteca de Christopher Wren en el Trinity College, Cambridge

inscripciones, nombres de personajes simbólicamente importantes para la gente. El lenguaje clásico, sin embargo, permite al arquitecto enriquecer el edificio no sólo con placas conmemorativas, sino también haciendo uso de pilares, frisos, etc. La antigua Roma bullía con este tipo de detalles, como lo hacen también las arquitecturas renacentistas o barrocas. Los edificios clásicos te hablan en un lenguaje que puedes comprender fácilmente, mientras que la arquitectura moderna ha demostrado ser increíblemente incapaz de dignificar espacios de una manera semejante. Rara vez hay un lugar apropiado para una declaración significativa o para un registro de un donante o de una gran figura, de un poeta o un científico, por ejemplo. Puedes ver lo que ocurre en la intervención de Norman Foster en el British Museum. Hay una escalera que tiene inscritos los nombres de los donantes, pero son muy pequeños y están dispuestos de tal modo que carecen de cualquier tipo de dignidad. Parece que para los arquitectos modernos es imposible lograr nada realmente capaz de conmemorar, inspirar, instruir o celebrar.

T.M. - Estamos muy intrigados con la cuestión del Carácter en la arquitectura, de la que tratabas en tu libro sobre John Soane. Parece importante reflexionar más sobre las consecuencias de esta materia en la arquitectura actual, puesto que, como dices, ésta implica también la transmisión de determinadas sensaciones, pero ¿qué supone exactamente este Carácter en la arquitectura?

D.W. - El Carácter, en el caso de los edificios modernos, está relacionado, como os decía, con la agresividad, con lo terrible y lo impactante, tal como ocurre con las obras de, por ejemplo, Zaha Hadid. No representa ningún valor humano en absoluto. Pero un Carácter agresivo no es algo con lo que nos guste convivir.

T.M. - ¿Crees que este problema tiene en gran medida un origen académico? Es decir, cuando estudias arquitectura, comienzas la carrera sin saber gran cosa sobre lo que es realmente la arquitectura, aunque con las ideas muy claras sobre lo que te parece confortable y agradable y lo que te resulta perturbador o amenazador. Luego aprendes muchas cosas sobre arquitectura, pero olvidas las que sabías espontáneamente.

D.W. - Sí. Es un desastre para la arquitectura. Era mucho mejor cuando los arquitectos no pasaban por escuelas de arquitectura, sino que aprendían el oficio directamente trabajando para un gran arquitecto al que admiraban. Así se formaron arquitectos como John Soane, que trabajó en los estudios de George Dance y Henry Holland, aunque luego él mismo enseñara en la Royal Academy. Me parece un modo más apropiado de convertirse en arquitecto, pues aprendías de aquello que te gustaba en primer lugar. Y además, por supuesto, conocías desde un inicio cómo se construía lo que proyectabas. No era algo tan alejado de la realidad. Creo que la formación actual no ayuda a mejorar la arquitectura. Con frecuencia se pide a los alumnos que diseñen, por ejemplo, enormes ciudades ideales imposibles de construir. Tienen que dedicar la mayor parte de su tiempo a ejercicios sin sentido. Y, además, las fuentes no han cambiado nada desde los años 30 del siglo XX y se sigue enseñando ahora lo que enseñaban entonces. El Movimiento Moderno se ha convertido en algo absolutamente inmóvil, rígido y completamente dogmático en casi todas las escuelas de arquitectura.

T.M. - El profesor Pedro Moleón, que publicó el único libro sobre John Soane existente en castellano y preparó la excelente exposición sobre él que se realizó en Madrid en 2001, nos sugirió que le preguntáramos sobre la naturaleza peculiar de la relación entre Nash y Soane; ¿podría resultar revelador establecer un paralelo con la que mantenían Bernini y Borromini en la Roma del siglo XVII: un tipo de afortunada rivalidad que desarrolló completamente la identidad clásica de la ciudad?

D.W. - Es interesante que mencionéis este tema, porque he escrito sobre la relación existente entre Nash y Soane en un capítulo para un nuevo

libro sobre Nash, editado por Geoffrey Tyack, que se publicará a finales de este año. Soane desestimaba a Nash con desdén y nunca mencionó sus obras en sus Royal Academy Lectures, mientras que, sin embargo, describió e ilustró en ellas la obra de otros arquitectos coetáneos. Establecéis una interesante comparación entre Bernini y Borromini y Soane y Nash. Bernini y Borromini sostuvieron amargas disputas y Bernini, que creía que la arquitectura debía estar firmemente arraigada en la Antigüedad, consideraba que la obra de Borromini era tan excéntrica que rozaba lo “gótico”, pero nunca le trató con el desprecio con que Soane veía a Nash.

T.M. - Estamos especialmente interesados en la relación entre la arquitectura y el lugar y, usualmente, la arquitectura clásica se ha adaptado siempre a los condicionantes vernáculos. ¿Sería correcto hablar de clasicismos regionales?

D.W. - Realmente creo que no. Cuando piensas en el Imperio Romano, se construían edificios semejantes en sitios muy diversos. Se erigían edificios similares en Francia o Inglaterra. No creo que haya que dotar a un

Biblioteca Maitland Robinson, de Quinlan Terry, en el Downing College, Cambridge
(fotografía A. García Hermida)



edificio clásico de un carácter singular por el hecho de estar, por ejemplo, en Siria. Creo que el lenguaje clásico es universal.

T.M. - Pero frecuentemente se mezcla con rasgos vernáculos.

D.W. - Sí. Por supuesto, existe la influencia de las condiciones climáticas, los materiales y las técnicas constructivas locales, pero no creo que necesariamente el lenguaje clásico haya de reflejar eso.

T.M. - Pero generalmente somos capaces de reconocer muchos edificios clásicos como ingleses, alemanes o españoles, aunque hagan uso de ese lenguaje. Si ves una serie de iglesias barrocas, por ejemplo, puedes saber a qué país o incluso a qué región pertenecen, aunque sean todas ellas de un mismo período y hagan uso del lenguaje clásico.

D.W. - Bueno, eso es cierto, pero eso es algo que ocurrirá inevitablemente aunque no lo planeemos.

T.M. - Como ocurre con el *Zeitgeist*.

El Fellow's Building, de James Gibbs, junto a la Capilla del King's College, Cambridge
(fotografía A. García Hermida)



D.W. - Exactamente. Estará allí, así que no debemos preocuparnos.

T.M. - Por otra parte, aquí en Cambridge existe una relación muy interesante entre arquitecturas clásicas y medievales, que aparecen una y otra vez unas junto a otras, pero en total armonía.



Interior de la Senior Combination Room, de W. G. Howell, en el Downing College, Cambridge (fotografía David Rivera)

D.W. - Si. Y uno de los casos más llamativos es precisamente la relación existente entre el edificio medieval de la Capilla del King's College y el edificio contiguo de James Gibbs, el Fellow's Building, de 1724. El edificio de Gibbs tiene un desarrollo enormemente horizontal, justo al contrario que el edificio gótico, erguido justo al lado casi como si fuera una torre. Dialogan de tal manera que forman un conjunto que parece construido, no por la misma mano, pero sí con un concepto común. En Cambridge los estatutos de este tipo de instituciones, incluyendo los de este mismo Collage (Peterhouse), que fue fundado en 1284 y es el más antiguo, se basan en promover la educación, la religión, el aprendizaje y la investigación. En el caso del que estamos hablando la Capilla representa la religión y está situada junto al edificio donde se alojan los miembros. Religión y aprendizaje conforman una única comunidad.

T.M. - Hemos tenido ocasión de visitar en Cambridge bellas y sugerentes arquitecturas clásicas de todas las épocas, incluyendo la obra de Quinlan Terry

en el Downing College, donde también nos encantó la Senior Combination Room de W. G. Howell, una obra de los años 60 del siglo XX que nos pareció un buen ejemplo de arquitectura amable con el usuario, clásica y moderna al mismo tiempo, con un bello trabajo del hormigón, buenos materiales y texturas y un interior confortable, sin ser propiamente un edificio clásico tradicional. Nos gustaría conocer tu opinión sobre esta obra en particular.

D.W. - Estoy de acuerdo con vosotros; se trata de una interesante versión de la cabaña primitiva de Laugier, pero hay que tener en cuenta que lo que hoy apreciamos no es en absoluto lo que Howell pretendía. Sus primeros diseños fueron los típicos de su normalmente impactante lenguaje brutalista, mientras que lo que veis ahora fue el resultado de la intervención de los miembros del Downing College, que querían algo más comprensivo con el contiguo Dining Hall neoclásico de Wilkins. Además, el hecho de que el interior sea también bastante agradable se debe enteramente a que la habitación es simétrica, a diferencia de otros interiores modernos, y a que ningún elemento del mobiliario es moderno: los muebles y pinturas son todos de finales del siglo XVIII o de principios del XIX. En suma, podríamos considerar el edificio en su conjunto como una condena del Movimiento Moderno. Exactamente lo mismo puede afirmarse del Edificio Howard de Quinlan Terry en el mismo Downing. Como expliqué en mi libro sobre Terry, los miembros del Downing College votaron por este edificio en 1983 no tanto por sus formas clásicas, sino porque la espantosa Facultad de Historia que James Stirling había realizado en Cambridge entre 1964 y 1967 estaba arruinándose visiblemente y se hallaba rodeada por alambradas con la advertencia “Estructura peligrosa: manténganse alejados”. Estaban convencidos de que el edificio de Terry estaría sólidamente construido y duraría siglos, no sólo unas décadas como ocurre con todas las estructuras modernas, que por motivos comerciales son diseñadas para ser reemplazadas aproximadamente cada 30 años.





Senior Combination Room, de W. G. Howell, en el Downing College, Cambridge
(fotografía David Rivera)



Howard Court, de Quinlan Terry, en el Downing College, Cambridge
(fotografía A. García Hermida)

T.M. - ¿Crees que la recuperación de la tradición clásica podría llegar a tener éxito sin la recuperación en paralelo de los métodos de construcción tradicionales?

D.W. - Bueno, muchos de los nuevos edificios clásicos no están contruidos en realidad de un modo tradicional. No tienen muros de carga de piedra, por ejemplo. Y no es algo que me preocupe tanto como a algunos de mis amigos.

T.M. - En este aspecto, por tanto, no estás de acuerdo con Léon Krier. Él considera esencial la recuperación de las técnicas tradicionales de construcción.



D.W. - Sí, pero él no es exactamente un arquitecto clásico. No hace uso de los órdenes. Lo que hace tiene más que ver con lo vernáculo. Y es muy bueno en lo que hace. Pero no ha tenido que enfrentarse a la construcción de un gran edificio clásico utilizando los órdenes, que es algo que a veces es imposible de acometer, ciñéndose al presupuesto, si tenemos que usar unos buenos muros de carga de fábrica. Lo malo es que en esos casos ello hace que la durabilidad de los edificios no sea tan buena como debería ser y una de las grandes virtudes de las arquitecturas clásicas tradicionales es que realmente son duraderas. Muchos de estos edificios clásicos modernos tienen fachadas de piedra ancladas a una estructura interior, una forma de construcción poco duradera y análoga a la utilizada por los modernos. Eso sí es un defecto preocupante. En cualquier caso, a veces no existe otra alternativa y al menos los edificios podrán poseer el resto de cualidades del lenguaje clásico de las que hemos estado hablando, por eso no estoy tan preocupado por ello. La poesía y no la verdad es lo que hace buena a la arquitectura. La verdad estructural no es tan importante como que los edificios sean bellos.